

Seminari de l'assignatura *Història de la Música en l'època contemporània*

París a la dècada de 1830: el far musical d'Europa

**Oriol Brugarolas Bonet
Març de 2018**

“Llibertat en l’art, llibertat en la societat, aquest és el doble objectiu”
Hernani, Victor Hugo (1830)

1. LA SITUACIÓ SOCIOPOLÍTICA A EUROPA ENTRE 1789 I 1830: DE L’ANTIC RÈGIM AL LIBERALISME

La Revolució industrial fou el conjunt de transformacions econòmiques basades en l’aplicació de la màquina a la producció, que promogueren un gran creixement de tots els sectors de l’economia. Així doncs, la revolució industrial comportà un conjunt de canvis que significaren la desaparició de l’Antic Règim econòmic (predomini de l’economia agrària de base feudal-senyorial) i la implantació del capitalisme industrial. En definitiva, fou el resultat d’una sèrie de revolucions paral·leles i interconnectades, que afectaren la demografia, l’agricultura, la tecnologia, el transport, el comerç i les indústries tèxtil i siderúrgica. Els fets més destacats foren l’ús de l’energia del vapor, la mecanització del sector tèxtil i el desenvolupament de la metal·lúrgia i del ferrocarril. La Revolució Industrial no es va limitar a canviar el sistema econòmic, sinó que va fer trasbalsar les idees i els comportaments i va transformar la societat.

El 1776 fou l’any de la independència nord-americana, amb una constitució imbuïda dels principis de la Il·lustració.. El 4 de juliol de 1776 es van reunir 56 congressistes nord-americans per aprovar la Declaració d’Independència dels Estats Units. La declaració explica la filosofia que sustentava la independència, proclamant que tots els homes neixen iguals i posseeixen certs drets inalienables, entre ells la vida, la llibertat i la recerca de la felicitat, que els governs poden governar només amb el consentiment dels governats, que qualsevol govern pot ser dissolt quan deixa de protegir els drets del poble.

El 1789, la Revolució Francesa posà fi a l’Antic Règim, proclamà els Drets de l’Home i del ciutadà (agost de 1789) com a pas previ a la redacció d’una constitució (aprovada el 1791). La Revolució Francesa (1789-1799) va significar l’enderrocament de l’Antic Règim dominat per la monarquia absoluta i l’aristocràcia feudal i la implantació del liberalisme dominat per la burgesia. En el decurs de deu anys de revolució, França va experimentar profundes transformacions a tots els nivells. A nivell polític, la monarquia absoluta va deixar pas a una monarquia constitucional, i aquesta a una república liberal de caire moderat, llevat del parèntesi radical del govern

jacobi. A nivell socioeconòmic, i impulsat pel canvi polític, França va iniciar el camí cap a la industrialització moderna i l'establiment de la societat burgesa.

La revolució francesa tingué ressò i repercutí en les arts i en la música, ja que l'Assemblea Constituent Francesa aprovà l'any 1793, una llei destinada a garantir la llibertat dels espectacles i dels drets d'autor; una llei que servirà com a referència per a totes les lleis posteriors que es varen codificar en matèria de propietat intel·lectual a Europa al llarg del segle XIX: el 1812 a Suècia, el 1846 a Àustria, i a Espanya la primera llei que va reconèixer de forma extensa i clara els drets d'autor no fou fins a l'any 1847 (tot i que a la constitució de Cadis de 1812 recollia alguna referència a la qüestió dels drets d'autor). El primer article de la llei de 1793 relativa als drets de propietat dels autors acorda que els compositors de música tenen el dret de gaudir al llarg de tota la seva vida dels drets d'execució, del dret exclusiu de venda i el dret de distribució de la seva obra per tot França. I, en l'article 2n de la mateixa llei acorda que, un cop mort l'autor, els hereus poden gaudir dels drets durant 10 anys.

Aquestes lleis acceleraren el procés de creació d'un mercat cultural lliure, al principi només a França, en el qual els autors que publicaven i se'ls hi reproduïen les seves obres rebien una protecció o cobertura legal major de la que podien rebre els autors en d'altres països. Per aquest motiu, molts músics decidiren i desitjaren anar a París a publicar les seves obres: amb la nova llei, els compositors podien viure dels beneficis que generaven els drets d'autor. Un bon exemple que mostra fins a quin punt els autors cotitzats podien viure dels rèdits que generaven les seves obres fou el del compositor alemany Franz Hüner, que al llarg de l'any 1828 va rebre per les seves composicions uns 30.000 francs (una xifra exorbitant, només cal comparar-ho amb el salari d'un treballador de fàbrica d'aquell moment, que rondava els 1.000 francs per any!).

L'aliança internacional portà a la derrota i abdicació de Napoleó el 1814 i el retorn del Borbó Lluís XVIII (germà del guillotinat Lluís XVI) i la restauració de la monarquia. El Congrés de Viena (1814-1815) fixà els principis de la reacció absolutista: monarquia al poder polític, la noblesa al poder econòmic, i, el clergat, el poder moral. Les potències vencedores de Napoleó van voler tornar a la tradició. Es va celebrar el Congrés de Viena, entre el 30 d'octubre de 1814 i el 9 de juny de 1815 per restaurar l'Antic Règim i per refer el mapa polític d'Europa. Hom proclamà a Viena que volia reconstruir l'ordre social i el sistema polític d'Europa i establir-hi una pau duradora, basada en un repartiment just de forces. Tanmateix, el congrés fou dominat

per les quatre grans potències de l'època (Àustria, Rússia, la Gran Bretanya i Prússia, l'anomenada Quàdruple Aliança anti-napoleònica), que, representades respectivament pel príncep de Metternich hi refongueren la divisió política europea a llur conveniència (amb predomini de la concepció imperialista i absolutista) i es fundà la Santa Aliança, un exèrcit per a reprimir qualsevol oposició al nou ordre establert.

Ben aviat la Restauració va veure créixer (de fet, mai s'havia apagat) l'oposició. Les ideologies contràries a l'esperit de Viena foren el liberalisme (defensa d'un sistema polític constitucional i de divisió de poders) i el nacionalisme (defensa del dret dels pobles a l'autodeterminació i rebuig dels imperis plurinacionals). Durant tot el segle XIX Europa va viure moviments revolucionaris de signe liberal-nacionalista. A la primera meitat del segle hi hagué tres onades de revolucions: 1820, 1830 i 1848. A la segona meitat, època d'expansió dels nacionalismes, cal destacar les unificacions nacionals d'Itàlia i d'Alemanya.

Al moviment d'oposició (el liberalisme i el nacionalisme) a la Restauració (alimentada pels nous corrents ideològics sorgits de la revolució francesa) cal afegir el un corrent lligat al nacionalisme en alguns casos de tipus artístic i literari com és el romanticisme

Malgrat tot, la societat ja havia canviat i els avenços seran irreversibles. L'impacte de la Revolució Francesa i la industrialització, amb una burgesia i una classe treballadora que aniran prenent consciència de grup i defensaran els seus interessos, conduiran irreversiblement la societat europea a un nou ordre.

Així doncs, aquesta situació, junt amb la industrialització i les transformacions polítiques i socials resultants de la Revolució Francesa, afectà gradualment l'equilibri de poders i la influència entre els diversos sectors de la societat. S'institueix progressivament un nou ordre social en el qual els honors i títols queden per sota dels diners, fi i motor del liberalisme. D'aquesta manera es va consolidar en el poder la burgesia que, salvant les distàncies, substituïa el paper que sempre havia exercit la noblesa. Aquesta nova classe, folgada, influent i molt activa en la vida social de les ciutats, es va convertir en una nova consumidora del producte musical, va provocar que aquesta disciplina adquirís un paper preponderant i també que les relacions i els actes socials s'articulessin entorn de la música. La burgesia va acabar sent el motor de canvi de la producció i el comerç musical: acudien regularment als concerts, participaven en tertúlies musicals, es subscrivien a diaris musicals, compraven

instruments i partitures i sol·licitaven professors de música particulars. Així doncs, el nou model econòmic imperant, el liberalisme econòmic, sorgit a finals del segle XVIII, va promoure el desenvolupament d'una economia de mercat basada en l'estímul de la lliure iniciativa, en la llei de l'oferta i la demanda, en la lliure competència entre empreses i en la no-intervenció de l'estat en l'economia; la música no va quedar-se al marge d'aquestes noves idees i va saber adaptar-se a la nova economia de mercat. A més, en aquest context també cal tenir en compte el que s'ha comentat en relació a la llei de 1793, una llei destinada a garantir la llibertat dels espectacles i dels drets d'autor. Un altre símptoma que el món musical estava canviant, fou també la forta expansió del comerç i del mercat d'instruments musicals i del negoci editorial a nivell europeu¹.

2. PARÍS COM A CENTRE RECEPTOR I DIFUSOR DE LES ARTS I LA MÚSICA

A partir de la dècada de 1830, París esdevé el far dels nous canvis culturals. Tots els artistes volien anar a París a conèixer les darreres novetats musicals, pictòriques i escultòriques, a fer-se conèixer, a formar-se i obrir-se camí i buscar fortuna en el món de les arts. Per exemple, el Conservatori de París esdevingué a partir de la dècada de 1830 un centre pedagògic de referència per a tots els músics espanyols. Prova d'això serà la marxa a París del pianista Santiago Masarnau, Juan María Gulbenzu, el violinista Gabriel Balart o el pianista Pere Tintorer, entre d'altres.

Per què París es converteix, a partir de 1830, en una ciutat adequada pel desenvolupament de les arts?

A inicis de 1815, mentre el Congrés de Viena celebrava la caiguda de Napoleó, aquest escapava del desterrament, desposseïa a un Lluís XVIII i aconseguia reunir un exèrcit de 350 mil homes, i iniciava la recuperació de les seves anteriors conquestes. L'aventura de Napoleó va durar 100 dies i finalment va perdre a Waterloo (Bèlgica). Napoleó tornà a posar en estat d'alerta a tot Europa en un moment en què Metternich imposava un sistema de restauració de principis de l'antic règim per prevenir i evitar noves revolucions. Al morir Lluís XVIII, pujà al tro de França Carles X, un fervent

¹ BAYLY, C. A. *El nacimiento del mundo moderno 1780-1914. Conexiones y comparaciones globales*. Madrid, Siglo XXI, 2007 [2004].

creient en els principis de l'Antic règim, proper a la noblesa més conservadora, doncs el primer que va fer va ser indemnitzar als nobles de les pèrdues patides durant la Revolució i l'època de Napoleó, va instaurar de nou el clero com el guardià de l'educació a França i va voler restaurar l'antiga hegemonia de la monarquia i de l'església. Però això va ser del tot impossible a la França post-revolucionària. El col·lapse arribà al 1830 després de que Carles X intentés dissoldre les Corts i imposar la cesura als diaris i un sufragi severament limitat. De nou les barricades s'aixecaren a París un mes de juliol. Dos dies més tard, Carles X abdicà.



Combat de la rue de Rohan le 29 juillet 1830, Hippolyte Lecomte. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. L'escena succeeix en el creuament dels carrers Rohan amb Saint-Honoré. En primer pla, diversos grups d'insurgents armats, liderats per un jove empunyant l'espasa; el personatge de l'espasa s'ha identificat com a Jean Georges Farcy, un filòsof, poeta y periodista francès, que morí durant la revolta de 1830 i es convertí en un símbol de llibertat per al nou règim constitucional. A la seva esquerra un insurgent agita la bandera tricolor; als seus peus, diversos cadàvers; a la dreta una dona plorosa rescata un home ferit. Al fons una escena de batalla amb un genet ferit a punt de caure del seu cavall; des dels balcons y les finestres els soldats disparen contra la multitud.



Combat a la porta de Saint-Denis, 28 juillet 1830. Hippolyte Lecomte. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. A l'esquerra i en perspectiva s'aprecia el Boulevard Bonne-Nouvelle. En primer pla, a l'esquerra, diversos insurgents disparen sobre els soldats que avancen pel boulevard; dos nens, un amb una gorra vermella i l'altra mb una de blava, donen suport a l'acció dels revoltats. Al mig, el transport d'un home ferit i, a la dreta, una dona dona suport a un altre ferit. En segon pla, a l'esquerra, un grup d'insurgents amb un jove que empunya l'espasa i sosté una bandera francesa; al mig, al peu de la porta de Saint-Denis, càrrega de cavalleria. A més, es pot observar un grup d'insurgents reunits a la part superior de la porta de Saint-Denis, llançant pedres als genets de l'exèrcit.

El nou rei, Lluís Felip, tenia un perfil més democràtic que l'anterior, doncs havia servit a l'exèrcit republicà del 1792, havia viscut durant un temps als Estats Units i s'anomenava a si mateix el "ciutadà rei", vestia robes corrents i com a símbol de la seva inclinació democràtica es passejava sol per París. Lluís Felip havia entès que les forces del poder havien canviat decisivament i que aquest estava ara a mans de la burgesia en ascens i per això va recórrer a l'ajuda i recolzament dels nous banquers, fabricants i importants comerciants. Aquesta burgesia de la capital era la que havia de portar a França cap al progrés econòmic, industrial, comercial i polític consolidant la democràcia. Així doncs, Lluís Felip instaurà una nova monarquia de tall liberal, reformà la Constitució, abolí la censura i proclamà el laïcisme de l'Estat. Aquest nou París de 1830, va exercir un nou efecte profund en l'activitat artística. La noblesa va anar quedant arraconada i la burgesia de la revolució de 1830 va anar poblant les institucions musicals de la capital francesa fins arribar a ser un referent per a tot

Europa i el far que marcava el rumb de la cultura europea de llavors. Es transforma en un referent cultural i una meca per a tot artista. S'inverteixen en els Conservatoris, es promoció l'òpera i el converteixen en un negoci rentable sent un espectacle grandios i excitant. París va potenciar el seu paper com a capital cultural d'Europa, y, en virtut de l'ambient cosmopolita i obert, així com de la política liberal, va atreure a compositors i artistes d'altres països.

A més, aquest esclat de la ciutat de París coincideix amb la segona fase del romanticisme, en la que els gèneres musicals es transformen a mans de tota una generació de compositors; la *Symphonie fantastique* d'Hèctor Berlioz (1830), *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer (1831), la doble estrena el 1831 de *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini i *Anna Bolena* de Donizetti, l'arribada de Chopin a París el 1831, els concerts dels virtuoses Paganini i Liszt, l'estrena de l'última òpera de Bellini el 1835 al Théâtre Italien... Totes aquestes obres canviaren la manera de fer, pensar, elaborar, escoltar i percebre la música d'aquell moment.

D'aquest escenari parisenc cal destacar algunes figures que permeten entendre aquest nou món contemporani: l'italià Nicolò Paganini, el francès Hector Berlioz, el polonès Frédéric Chopin i l'hongarès Franz Liszt. Dels operistes que passaren i visqueren a París serà el contingut d'un altre seminari.

2.1 Nicolò Paganini i la figura del virtuós

Al llarg de la primera meitat del segle XIX, els músics entren en el lliure mercat econòmic i això obligarà a redefinir el paper del músic en aquesta nova societat romàntica. Tal com ho explica Carreras “el paso de las instituciones musicales del Antiguo Régimen al nuevo panorama del siglo XIX fue un proceso complejo, íntimamente relacionado con la renegociación de la condición profesional del músico [...]. La presencia de la música en numerosos locales de baile y en cafès, fenómeno ligado al desarrollo de una nueva cultura del ocio, junto con el establecimiento de una industrial teatral en torno a la ópera, multiplicaron los puestos de trabajo para instrumentistas y cantantes en una actividad como la musical [...]”². Per primera vegada es va poder concebre l'existència professional de músics que visquessin

² Carreras, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en la España del siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 80.

exclusivament de la composició o de les gires que feien per Europa a mans dels virtuoses. Alguns d'aquests músics virtuoses esdevindran autèntics herois socials, esdevenint persones especials, úniques, influents i, per tant, trobarem que, alguns músics com Paganini o Liszt viurà com un autèntic ídol social. És la figura de l'artista-heroi, que se sent un home especial, únic, diferent als altres per estar en possessió d'una sensibilitat i d'una tècnica fora del comú. Aquests virtuoses són aclamats allà a on arriben, van de gira per sales de concert públiques, privades (de nobles i de rics burgesos); són intèrprets compositors que escrivien o arranjaven obres per als seus propis concerts o interpretaven obres d'altres virtuoses.

Un exemple de virtuós fou Nicolò Paganini (1782-1840) que va començar a sorprendre al públic italià cap al 1805 quan es convertí en el preferit violinista preferit d'Elise Baciocchi, la germana de Napoleó, designada governadora de Piombino i Lucca. A partir de 1809 abandonà aquest treball per a dedicar-se a la professió de virtuós cosmopolita i viatger.



Nicolò Paganini, 1830-1831. Georg Fiedrich Kersting. Cabell llarg i ondulat, cara pàl·lida i sudorosa i frack negre. Aquesta fou la imatge del virtuós romàntic encarnat en Paganini.

Les acrobàcies violinístiques de Paganini es varen convertir en una llegenda. La fama de la seva velocitat vertiginosa, amb els seus espectaculars acords, *pizzicatti* amb la mà esquerra es va estendre per tot Europa de manera que quan comença la seva

gran gira entre 1724 i 1838 ja era una celebritat. Paganini viatjava sempre amb una manager que s'encarregava de buscar una sala de concerts, editar el programa, organitzar la publicitat i així alliberava al virtuós d'aquestes tasques i es podia dedicar a atendre als seus admiradors i admiradores. Tothom el volia imitar i d'aquí que sorgissin “falsos” virtuosos com el que es pot observar a la imatge inferior, un fals virtuós que és expulsat violentament del concert.



El fals virtuós. Escena satírica de Niccolò Paganini. Vienna, Historisches Museum Der Stadt Wien

Paganini, en constant gira per Europa, es convertí en un model de virtuós, una figura pública y urbana, sempre envoltada d'admiradors. Interpretava generalment la seva pròpia musica, pensada per a lluir la seva destresa tècnica o bé variacions d'àries de moda d'aquell moment com la melodia “Di tanti palpiti” de l'òpera *Tancredi* de Rossini. Però una de les seves obres més conegudes són els *24 Capricci* editats a Milà el 1818, convertint-se en un llibre obligat pelr a l'estudi de tot virtuós del violí al llarg de tot el segle XIX. De fet, Schumann i Liszt faran transcripcions per a piano d'alguns d'aquests *capricci*. Respecte la imatge pública de Paganini, solia lloar-se tant la seva persona com la seva manera d'interpretar; només cal llegir els comentaris del crític francès F. J. Fétis:

“La extraordinària expresión de su cara, su palidez liviana, sus ojos oscuros y penetrantes, junto a la sonrisa sarcástica que sus labios dibujaban de

cuando en cuando, hicieron a alguna que otra mente vulgar y calenturienta pensar que aquello eran evidencias inconfundibles de algo diabólico”³

Aquest és el Paganini que arriba a París el 1831, decidit a guanyar-se la ciutat. Lluís Felips feia uns mesos que havia accedit al poder. La vida musical a París s’estava reorganitzant amb el que la figura de Paganini va ser un revulsiu per a activar la activitat concertística. L’entusiasme de la crítica i del públic parisí no tingué precedents. Castill-Blaze, un crític musical de l’influent diari *Journal des débats* del moment, escrivia el següent després del primer concert de Paganini:

“Este ha sido el más espectacular de todos los eventos musicales, el más increíble maravilloso, triunfante, inaudito, singular, extraordinario e incomprensible, tanto que no ha dejado estupefactos. La primera pieza resplandeciente de atractivas melodías que descubrían paisajes de originalidad centelleante, de esa audacia extrema para la cual solo Paganini posee el secreto, ya que es el único capaz de tocarlas, fue obsequiada con un aplauso clamoroso [...]. Venda usted lo que sea, empeñe cualquier cosa y vaya a escuchar a Paganini”⁴.

The image shows two sides of a concert program for Signor Paganini at the Theatre Royal, Covent Garden, dated Friday, July 6, 1832. The left side (back cover) features the title 'THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN.' at the top, followed by a notice about arrangements for the nobility, gentry, and public. The main title is 'SIGNOR PAGANINI, For a Series of Four Concerts;'. Below this, it states 'THE FIRST OF WHICH WILL TAKE PLACE ON FRIDAY, JULY 6, 1832,' and 'When will be performed some of his FAVOURITE PIECES.' The bottom section is titled 'PART I.' and lists 'GRAND SINFONIA.' by Mozart. The right side (front cover) lists the program for 'PART II.' It begins with 'GRAND SINFONIA.' by Mozart, followed by a 'BALLAD, Mr. WILSON.' and a 'CAVATINA, Signora PIETRALIA, "Ah! s'estinta." (Donna Ceratia) Mercadante.' The main title is 'Grand Concerto, ALLEGRO MAESTOSO, Composed and performed by Signor PAGANINI.' Below this, it lists 'AIR, Miss SHIRREFF, "The Soldier tired." (Trumpet obligato, Mr. E. Harper) Arne.' The program continues with 'PART II.' featuring 'GRAND OVERTURE to Der Freyschutz.' by C. M. von Weber, 'The celebrated Sonata (on the Prayer in Fictro L'Eremita, followed by a Tema with Variations) composed and performed on ONE STRING ONLY, (the Fourth String,) by SIGNOR PAGANINI.' It also includes a 'DUET, Mr. WILSON and Mr. MORLEY, "Love and War." T. Cooke' and a 'BALLAD Miss SHIRREFF, T. Welsh.' The program concludes with 'Variations on the Country Dance, Delle Streghe alla noce di Benevento, (or the Comic Dance of the Witches under the Walnut Tree of Benevento,) composed and performed by SIGNOR PAGANINI.' At the bottom, it lists the 'Leader of the Band, Mr. WODARCH.' and the 'Conductor, SIR GEORGE SMART.'

Programa d’un dels concerts que realitzà Paganini a Londres al *Theater Royal Covent Garden*. Era habitual que el virtuós toqués només obres seves, que sovint consistien en arrencaments i transcripcions d’àries d’òperes de moda. [Tema i variacions de “Di tanti palpiti”](#) ària de l’òpera *Tancredi* de Rossini.

³ Plantinga, León. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Barcelona, Akal, 1992 [1984], p. 193.

⁴ Plantinga, León. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Barcelona, Akal, 1992 [1984], p. 193, p.194.



Paganini també fou anomenat l'Orfeu modern per la capacitat que tenia de fer commoure al públic. (escolteu el [Capriccio](#) nº24)

2.2 Hector Berlioz (1803-1869). La música i la literatura: el camí cap al poema simfònic.

Berlioz va néixer a un poble situat a la falda dels Alps francesos. Fill d'un conegut físic, ingressà a la facultat de medicina de París el 1821. Però quasi bé des dels inicis d'estar estudiant a París, Berlioz invertirà el seu temps en anar a la òpera i a la llibreria del conservatori de música. Finalment abandonà els estudis de medicina per ingressar al conservatori el 1826. Cap a finals dècada de 1820 descobreix i queda trasbalsat profundament per l'obra de Shakespeare i de Beethoven: "Beethoven, diu Berlioz a les seves memòries, obrí davant meu tot un nou món musical, com Shakespeare m'havia revelat un univers nou de poesia". Aquesta reacció era pròpia dels membres dels cercles romàntics parisins del que formava part també Alexandre Dumas, que també després d'haver escoltat Beethoven i l'obra de Shakespeare afirmà: "em vaig sentir com un cec al que de sobte se li concedia el do de la vista". Berlioz, que organitzarà concerts per fer conèixer l'obra de Beethoven i Weber, les seves composicions ben aviat es convertiran en una declaració d'adhesió al romanticisme musical.

Berlioz té una producció relativament escassa però molt intensa. Va estudiar al Conservatori de París i va obtenir el *Prix de Rome*, gràcies al qual va estudiar a Itàlia i Alemanya. Va treballar com a bibliotecari al Conservatori de París, i exercí el periodisme musical. Va tenir una turmentada vida amorosa, que, sembla ser, marcà la composició de la seva obra més coneguda, la *simfonia fantàstica*. A les mans del compositor francès, la música simfònica esdevé música de programa; l'estructura clàssica de la simfonia, amb els quatre moviments independents, es transforma en una obra dividida en diverses seccions connectades a través d'un programa, és a dir, cadascuna de les seccions descriu musicalment una sèrie d'esdeveniments dramàtics que formen part d'un mateix argument. Berlioz va definir la seva *Simfonia fantàstica* com un drama musical en forma de concert i va subtitular l'obra *Episodis de la vida d'un artista*, ja que es tractava d'una autobiografia romàntica, però sense paraules.

La *Symphonie fantastiques*, va ser escrita el 1830. Berlioz s'havia enamorat d'una actriu irlandesa, Harriet Smithson, que formava part d'una companyia de teatre britànica que interpretava obres de Shakespeare. S'hi va enamorar especialment després d'haver-la vist fent d'Ofèlia del *Hamlet*, l'onze de setembre 1827. Després de diverses cartes mai no contestades, va compondre aquesta simfonia on expressava el seu estat d'ànim. L'obra es va estrenar el 5 de desembre de 1830, i, Berlioz es va casar amb l'actriu el 1833, però es van divorciar nou anys després. L'obra que porta el subtítol *Episodi en la vida d'un artista*, està estructurada en cinc moviments de caràcter descriptiu, cadascun d'ells amb un títol: *Somnis i passions*; *Un ball*; *Escena al camp*; *Marxa cap al suplici*; i *Somni d'una nit de Sabbath*. El primer moviment s'inicia amb una introducció lenta mostrant el clima d'abandó en què es troba suposadament l'autor en l'inici de l'obra. Mica en mica l'orquestra es va animant, fins arribar a un clímax frenètic en el que el compositor demostra una excel·lent capacitat per a conjugar els diversos colors orquestrals, amb la intervenció de les diferents famílies d'instruments. Les idees que exposa no responen a necessitats estructurals sinó a finalitats clarament comunicatives. El segon moviment té forma de vals, de tempo *allegro*, i descriu una festa elegant i desenfadada, amb recursos com el de presentar el record de l'estimada a manera d'*idée fixe*. El tercer moviment ens trasllada a un ambient pastoral ple de melancolia, introduïda per un solo de corn anglès al que s'hi afegeixen l'oboè i les cordes. Contrasta el tractament d'una tempesta, amb un clímax molt violent protagonitzat per les trompes i les timbales, enmig la languidesa del moviment. El quart moviment és una marxa continguda, que alguns autors han

descriu com el preludi de la mort. Finalment el cinquè moviment, té un tempo variat, alternant els temes de la paràfrasi del *Dies irae* del rèquiem gregorià, preludiat solemnement per les campanes, primerament pels trombons i després per tots els nivells de l'orquestra; i el tema de l'aquellarre, amb el que s'aniran alternant, fins arribar a la síntesi dels dos temes al final de l'obra. De tots els antecedents en el camí cap al poema simfònic, aquest n'és un dels més evidents o més clars. Ens trobem amb una obra simfònica plenament amb voluntat descriptiva segons un pla o programa, prescindint de les normes heretades del Classicisme. L'únic interès del compositor és presentar una situació, sentiments o paisatges a través de la narració musical.



Berlioz, 1832. Émile Signol. Retrat de Berlioz dos anys després d'escriure la simfonia fantàstica.

Cal destacar altres obres de Berlioz amb importància literària o voluntat descriptiva com per exemple *Lélio* (1832), una mena de simfonia amb narrador i cor; o *Harold a Itàlia* (1834), inspirada en l'obra *Childe Harold*, de Lord Byron, amb un solo obligat de viola, no es ni una simfonia ni un concert sinó les dues coses alhora; o bé la simfonia dramàtica *Roméo et Juliette op. 17* (1839), amb presència de cor; la *Simfonia fúnebre i triomfal* (1840), pràcticament per a instruments de vent, només amb presència de la corda al final; i la llegenda dramàtica, entre l'oratori i la cantata profana basada en l'obra de Goethe, *La damnation de Faust op 24* (1845-1846).

Pel que fa a l'obra religiosa, va escriure un *Rèquiem*, conegut com *La gran missa dels morts* (1837), un *Te Deum* (1855), i l'oratori *L'enfance du Christ* (1853-1854).

Berlioz també es va interessar per l'òpera, amb títols molt interessants com *Benvenuto Cellini* (1838), que inicialment no va ser ben rebuda; *Les Troyens* (1856-1859), molt poques vegades representada sencera per la seva excessiva llargària; i, l'òpera còmica *Béatrice et Bénédict* (1862).

Malgrat la seva important aportació a la música dramàtica del segle XIX i l'avançada concepció de l'orquestra moderna, l'obra de Berlioz no va rebre en el seu moment l'acollida que es mereixia i, després de diversos fracassos en les estrenes, el compositor va morir en la incomprensió més absoluta.



Fotografia d'Hector Berlioz del 1863, feta pel fotògraf francès Pierre Petit (1831-1909)

2.3 Frédéric Chopin, (1810-1849)

En el París de la dècada de 1830, Chopin esdevé un dels màxims representants del gust romàntic per a les petites formes destinades al piano, l'intimisme i la música d'autoconsum, amb aquella immediatesa de la vetllada musical en petits espais: estudis, poloneses, masurques, balades, fantasies i *scherzi*.

Chopin va rebre una educació musical sistemàtica i cuidada. El seu pare era professor d'una escola de secundària de Varsòvia, va rebre una formació estricte en llengües clàssiques i matemàtiques. Al 1826 ingressa al conservatori de Varsòvia per estudiar composició. Abandonà Polònia per a traslladar-se a Viena el 1829 i arribà a París a la tardor de 1831, treballant com a concertista de piano, admirant i seguint l'exemple de Paganini. Essencialment és un compositor per a piano, encara que també en destaquen obres de cambra com la *Sonata per a violoncel i piano en sol menor op. 65* (1846-1847), resultant-ne un duet molt interessant.



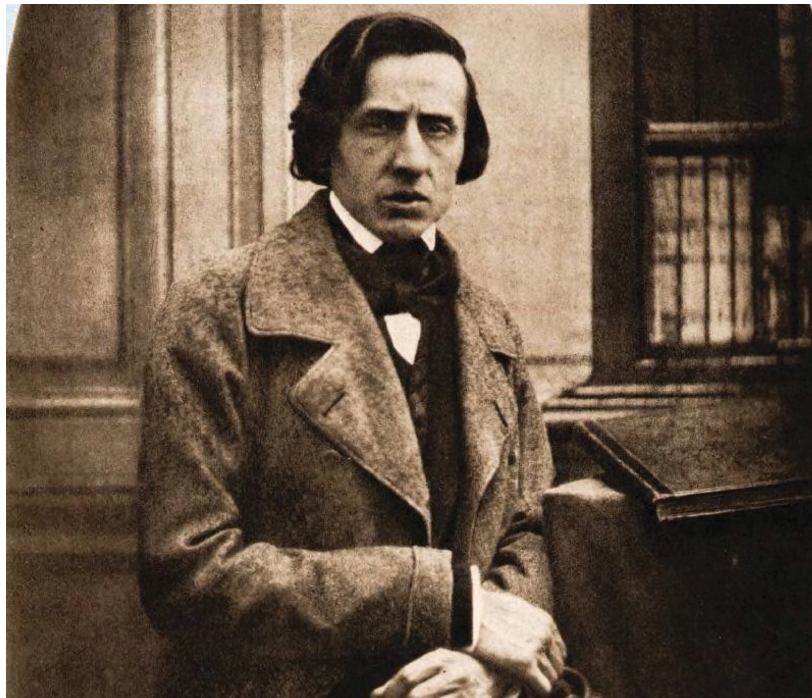
Chopin, Maria Wodzinska, 1835.

És també el compositor de la petita forma, dels estudis, nocturns, valsos, encara que també d'obres més extenses com ara les masurques, poloneses, els *scherzi*, balades, fantasies, i sonates. Són obres conegudes per la seva bellesa, i aparent simplicitat. Poden semblar obres anecdòtiques o simples però en realitat no ho són. La principal dificultat és en aquest cas, no pas tècnica, sinó la càrrega d'emotivitat que hi pugui posar l'interpret per tal de no fer-ne una lectura excessivament freda i mecànica, ni tampoc excessivament afectada i exagerada, que podria resultar enganxosa i fins i tot caricaturesca. Per aquest motiu el paper de Chopin en la vida musical del París de 1830 no fou com el d'altres pianistes virtuoses. Els matisos delicats de les seves

interpretacions eren molt més efectius en la intimitat d'un saló que en una gran sala de concert. Per això, durant la seva carrera a París va tocar en públic en les grans sales de concert només set vegades. Es va convertir en el compositor favorit de l'aristocràcia i burgesia adinerada, i es mantenia gràcies a les classes de piano que donava a, per exemple, la filla del banquer Rothschild que li permeté viure d'una manera acomodada durant la seva vida.

De les obres de petit format cal destacar el *Nocturn núm. 2 en mi bemoll major op 9*, que, tan en la forma com en els recursos pianístics els treu de Field. També cal destacar el *Vals núm.1 en mi bemoll major op. 18* (escollar vals nº1) Estructuralment, la *Fantasia en fa menor op. 49* (1842), es pot relacionar amb la visió lliure de la forma sonata, però malauradament altres obres com els concerts per a piano (també seguint l'estela de Field) o les sonates, en el seu moment no van ser considerades.

Les obres de Chopin provenen de la influència del melodisme vocal, però amb un tractament harmònic interessant que tingué influències en l'obra de Liszt i Wagner. Rítmicament, també buscà estructures complexes com ritmes creuats, com en el *Vals en la bemoll op. 42* (1839-1840), que fa servir 3/4 en una mà i 6/8 en l'altra.



Chopin uns mesos abans de morir, 1849. Daguerrotip de L.A. Bisson

Lluís Felip, el rei ciutadà, va aconseguir sobreviure fins al 1848 en què una nova revolució l'apartà del poder i com a resultat arribà un govern militar a mans de

Lluís Napoleó (nebot de Napoleó Bonaparte), que el 1852 es convertí en Napoleó III. El caos de la revolució de 1848 deixà en una situació compromesa a la societat aristocràtica i burgesia adinerada que havia donat feina a Chopin. Els temps feliços com a compositor i professor es van acabar i va haver de començar a fer una gira de concerts per Anglaterra i Escòcia, que va provocar que la seva malaltia, tísia, s'agreugés i accelerés la seva mort el 1849.

La seva obra tot i ser ambiciosa en alguns aspectes, es centra en aquest món petit, íntim, un exercici de sensibilitat, i cercant la confidencialitat, aspectes que van influir molt els compositors impressionistes del primer terç del segle XX, i els seus seguidors.



Alphonse Lamartine davant de l'ajuntament de París rebutjant la bandera vermella el 25 de febrer de 1848, Henri Félix E. Philippoteaux. El cèlebre poeta francès formava part del govern provisional organitzat després de L'abdicació de Lluís. En aquesta escena el veiem al centre, amb el braç aixecat rebutjant la bandera vermella dels treballadors en favor de la bandera tricolor blava, blanca i vermella ja que segons Lamartine "Ha donat la volta al món gràcies a la República i l'Imperi". Així va conservar com a símbol nacional la que avui és la bandera francesa.

2.4 La figura de Franz Liszt (1811-1886) en el París de la dècada de 1830

La culminació del procés iniciat amb Beethoven de la desintegració de les formes clàssiques en favor de l'expressivitat i la comunicació d'idees. La simfonia ha deixat de ser una estructura per a convertir-se en un vehicle de conceptes i continguts

semàntics: el poema simfònic. La figura de Franz Liszt (1811-1886) tindrà dos grans pols d'interès, i en ambdós camps la seva figura actuarà com a culminació del procés: el piano i el simfonisme romàntics.

Arribà a París cap a 1824 i estudià teoria de la música amb Ferdinand Paër i Anton Reicha. Sembla que no va rebre lliçons de piano. Va estudiar en profunditat el mètode de piano del pianista Kalkbrenner. Durant la dècada de 1830 Liszt fou un dels músics-virtuosos més importants que vivien a París i va complir bé amb el seu paper doncs va fer connexions comercials amb el constructor de pianos Érard, amb el que farà una gira promocionant els seus pianos per tot Anglaterra. En aquesta primera etapa la influència del virtuós violinista Paganini fou evident, doncs Liszt l'admirava i va adaptar diferents obres d'ell per a teclat, com el concert per a violí n°2 de Paganini, Liszt el va adaptar com *Fantasie de bravoure sur la Clochette de Paganini. o bé l'estudi de la Campanella* (provinent del Caprici op 1 de Paganini), en el qual fa una sèrie de figuracions pianístiques sobre la melodia de Paganini molt originals. També al llarg d'aquests anys va transcriure obres de Beethoven, Schubert o de Berlioz.



Liszt amb 28 anys, Henri Lehmann, 1839.

Aquestes obres van suposar un intent de fer que el piano solista en les seves mans es convertís en un autèntic rival de l'orquestra. Tot i així foren aquests uns anys poc fructífers en composició, ja que centrava tots els esforços en la interpretació i els viatges.

Un exemple d'aquesta fascinació per la tècnica pianística i fruit d'un profund estudi de l'instrument en són els *Estudis d'execució transcendental* (1838). En aquesta obra es pot veure el nivell d'exigència de Liszt al piano, amb una pulsació i un estil

impulsiu que mantindrà durant tota la seva vida. En dificultat i exigència de virtuosisme ja no es pot anar més enllà.



Liszt tocant el piano. J. Danhauser, 1840. Al centre de la pintura es pot veure a Liszt al piano envoltat dels seus amics parisins: literats (George Sand, Alexandre Dumas y Victor Hugo), músics de moda i dels més coneguts del moment (Paganini i Rossini), el bust de Beethoven sobre el piano i d'esquena i assentada i recolzada sobre el piano la seva estimada Daniel Stern (pseudònim de la Comtessa d'Agoult).

Un altre període de la seva carrera, que se'n escapa del nostre tema però que cal apuntar breument, ve determinat per les gires per Europa (1839-1847), durant el qual va consolidar i difondre la seva fama. La figura de Liszt s'associa en aquesta època a la del pianista virtuós com a modalitat d'espectacle, amb poc interès pel que tocava sinó sobretot per com ho tocava. Els seus concerts a la Gewandhaus de Leipzig (1840) van causar gran admiració a Schumann. Després d'una sèrie de concerts sensacionals en la Singakademie de Berlín als que assistiren els compositors Mendelssohn, Meyerbeer i Spontini així com la família reial prussiana, Liszt és portat a la porta de Brandenburg en un carruatge tirat per cavalls blancs i aclamat per la gent no com un rei sinó com el rei.

El repertori estava format per les fantasies d'òperes i peces de moda, pretextos per a la demostració d'habilitat sobre el teclat com a improvisador. Cal destacar en el

curs d'aquestes gires, la visita que va fer a Barcelona el 1845 (estudiada per l'historiador de la música Xosé Aviñoa). En aquesta etapa, per fer-nos una idea del ritme frenètic de les gires, va fer 21 concerts en menys de deu setmanes a la ciutat de Berlin. Cal dir que els desplaçament que feia per Alemanya a partir de mitjans de la dècada de 1840, es feia en tren, el que permetia facilitar el viatge, el temps d viatge i la comoditat del viatge.



Caricatura de Liszt al piano titulada [*Galop chromatique*](#), 1840.

El París de 1830 també fou la meca del compositors d'òpera com Rossini, Bellini o Donizetti. Però això ja és una altra sessió de seminari. Per fer-nos una idea del que va suposar la vida musical Parisina amb aquests operistes italians apuntar algunes idees.

Rossini cap a 1823 començà a viatjar per Europa. Deixà Nàpols i marxà cap a Viena; després marxà a París a on va causar gran sensació i d'aquí a Londres, a on la seva presència causà un entusiasme desbordant. El mateix rei regent (el futur Geroge IV) el va convidar al palau de de la ciutat de Brighton, a on Rossini va tocar el piano y cantà y s'embutxacà grans quantitats de diners dels nobles que es van voler pagar el caprici de tenir en les seves mansions al músic més famós de tots els temps per donar

concerts y escoltar música italiana. Després tornà a París a on va assumir el càrrec de director del *Théâtre italien*, a on va estrenar *Il viaggio a Reims* (1825) per a solemnitzar i commemorar la coronació del rei Borbó Carles X. Fou la última de les òperes escrites en italià. Totes les obres posteriors foren en francès: *Le Siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon*, o *Le passage de la Mer Rouge* (1827), *Le Comte Ory* (1828), i *Guillaume Tell* (1829) i va revisar la òpera *Mosè in Egitto* (1818).

Un altre compositor italià que acabà vivint al París dels anys trenta fou Vincenzo Bellini (1801-1835). Va tenir una vida molt breu però extraordinàriament intensa. Se'l considera el compositor romàntic per excel·lència, a més de creador d'un tipus de melodisme de profundes ressonàncies en el desenvolupament operístic posterior. La seva figura segueix envoltada d'una aura romàntica a la qual contribueixen tant la iconografia de l'època, que ens el presenten com un jove delicat, com les seves òperes, d'un lirisme excepcional, que moltes vegades fa identificar, amb error, el món real de Bellini amb el món fantàstic de la seva producció. Estudià al Conservatori de Nàpols a on va poder estrenar la seva primera òpera *Adelson e Salvini* l'any 1825. Amb l'òpera *Il pirata* estrenada el 1827 al *Teatre della Scalla* de Milà, va adquirir una reputació internacional. Fins a 1834 va escriure diverses òperes, sempre sèries i mai bufes, per diferents escenaris italians, de les que destaquem *I Capuleti e i Montescchi* (Venècia, 1830), *La sonnambula* (Milà, 1831), *Norma* (Milà, 1831) i *Beatrice di Tenda* (Venècia, 1833). Després d'una breu estància a Londres el 1833, es va establir a París definitivament el 1834. Com ja s'ha comentat anteriorment, a la primera meitat del segle XIX la restauració post-napoleònica havia portat de tornada la monarquia borbònica i la revolució de juliol de 1830 portà finalment el final de la dinastia Borbònica amb Lluís Felip d'Orleans i una mostra de l'ascens dels valors burgesos. París era el centre del món operístic i una ciutat molt cosmopolita, una metròpoli plena de gent de la més diversa condició y músics que venien d'arreu, en la que acudien els millors cantants buscant el màxim reconeixement i els honoraris més elevats, doncs era París a on es muntaven les produccions més grandioses y els compositors més famosos escrivien les seves obres més ambicioses. Chopin y George Sand anaven a la òpera quan estaven a París, al igual que ho feien habitualment Delacroix, Balzac i Stendhal. Rossini y Donizetti, després de viure part de la seva vida a la capital francesa van compondre les seves últimes obres per a París. Cap compositor podia afirmar haver arribat al més alt en el món de l'òpera fins no haver estat ben acollit /aclamat a París.

Bellini arriba a aquest París i s'integra en aquesta fecunda vida cultural i en la que estableix amistat amb Chopin entre d'altres artistes i en la que va voler dur a terme una proposta d'adaptació de la gran temàtica històrica i dels mitjans de la gran òpera francesa al melodrama italià amb la seva última composició *I Puritani*, estrenada al Théâtre Italien de París el gener de 1835. Va morir inesperadament d'una infecció intestinal a París, el setembre de 1835.

Ara si, i ja per acabar el seminari, en el que ens hem submergit en uns anys musicalment i culturalment intensos del París de la dècada de 1830, cal donar un cop d'ull una última imatge que mostra la intensitat social i política que també vivia París en aquella època i que desembocà en la tercera revolució francesa, la de 1848.



La barricada del carrer Soufflot, del pintor francès Horace Vernet (1789-1863). Recull un dels moments dels cruentos enfrontaments que es van lliurar als carrers de París el juny de 1848: els obrers es van aixecar contra el nou govern republicà després de que decidís tancar els Tallers Nacionals (una mesura que privà a milers de treballadors de l'ajuda econòmica de dos francs diaris que rebien en aquests Tallers). Els obrers y artesans ho van viure com una traïció a l'esperit que havia alimentat la revolució republicana de febrer contra Lluís Felip. Tal com es pot veure a la pintura, les barricades les varen defensar artesans, botiguers, aturats y antics soldats retirats. Es podien escoltar proclames com "Abans morir que tornar a la misèria"; milers dels revoltats ho pagarien amb la vida i molts milers més amb la deportació i l'exili forçat cap a la Guayana.